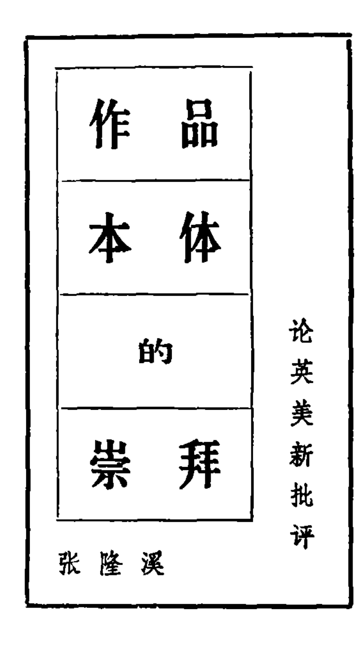


《旧约·传道书》里说:“太阳下面没有什么新东西”，这说得太绝对，也太消极，因为新与旧相反而又互为依存，这话等于说:“太阳下面也没有什么旧东西。”不过，我们看到“新批评”这名称的时候，却不免想起《传道书》里的那句话。

当然，新批评也有名副其实的时候，那是在六十年代以前。要明白这派批评的特点，它当时新在哪里，就有必要作一番简略的回顾和比较。

一、从作者到作品

法国历史家泰纳以写《英国文学史》而著名，在这本书的导言里，他提出文学的产生决定于时代、种族、环境三种要素的理论。泰纳把文学作品视为文献，比成化石，然后写道:“这贝壳化石下面曾是一个活动物，这文献后面也曾是一个活人。若非为重现那活动物，你何必研究贝壳呢？你研究文献也同样只是为认识那活的人。”① 这段话颇能显出十九世纪传统批评的特色，这种实证主义理论把文学当成历史文献，研究文学的目的几乎全是为认识过去时代的历史，或认识体现了时代精神的作者本人。浪漫主义的表现论既然把文学视为作者思想感情的流露，了解作者身世和性情就成为理解作品的前提。于是在十九世纪后半，历史的和传记的批评占居主导，作者生平及其社会背景成为文学研究的中心，作品好象只是一些路标，指引批评家们到那中心去。

可是，文学毕竟不是历史，而且自亚理士多德以来，许许多多的

① 泰纳(H. A. Taine),《英国文学史导言》，亨利·凡·隆(Henry van Laun)英译，见亚当斯(H. Adams)编《自柏拉图以来的批评理论》，第602页。

理论家都认为文学高于历史。如果文学作品只是为研究历史提供线索的文献，它还有什么独特的审美价值，又怎么可能高于历史呢？如果对作品的了解必须以对作者个人身世际遇的了解为前提，以作者的本来意图为准绳，文学还有什么普遍意义，又何需批评家为每一代新的读者阐释作品的意义？对实证主义和表现理论提出的许多疑问，在二十世纪初开始促成传统批评的瓦解。在美学和文艺批评的领域，柏格森、克罗齐等哲学家取代了实证主义的影响，在创作实践里，现代派取代了已经失去生命力的末流的浪漫派，不同于十九世纪传统的新的批评潮流迅速发展起来，在英美，这种潮流就叫做“新批评”。

新批评得名于兰索姆一本书的标题，在这本书里他讨论了 I. A.理查兹和 T. S. 艾略特等人的批评理论，认为“新批评几乎可以说是由理查兹开始的”。① 理查兹从语义研究出发，把语言的使用分为“科学性的”和“情感性的”，前者的功用是指事称物，传达真实信息，说的话可以和客观事实一一对应，后者的功用是激发人的情感和想象，说的话并不一定和客观事实完全对应；前者是真实的陈述，是科学的真，后者是所谓“伪陈述”(pseudo-statement)，是艺术的真。艺术的真实不等于客观事实，理查兹举狄福的小说《鲁滨逊飘流记》为例。狄福的小说以水手塞尔凯克的真实经历为蓝本，但“《鲁滨逊飘流记》的‘真实’只是我们读到的情节合乎情理，从叙述故事的效果说来易于被人接受，而不是这些情节都符合亚历山大·塞尔凯克或别的什么人的实际经历”。② 理查兹着眼于文学作品在读者心理上产生的效果，认为一部作品只要总的效果是统一的，前后连贯，具有“内在的必然性”(internal necessity)，使读者觉得合情合理，就具有艺术的“真实”。因此，文学作品只要统一连贯，符合本身的逻辑，就形成一个独立自主的世界，不必仰仗历史或科学来取得存在的理由。诗的真实不同于历史或科学的真实，这本不是什么深奥的道理和了不起的新发现。但是，对于在

---

① 兰索姆(J.C.Ransom)，《新批评》(The New Criticism)，诺福克一九四一年版，第 3 页。

② 理查兹(I.A.Richards)，《文学批评原理》(The Principles of Literary Criticism)，伦敦一九二四年版，第 269 页。

文学研究中模仿和搬用自然科学的研究方法、视作品为文献的泰纳式历史主义，这却无异于釜底抽薪，具有振聋发聩、令人耳目一新的作用。

现代派诗人艾略特也是新批评的思想先驱。他针对浪漫主义的表现理论，宣称“诗不是放纵情感，而是逃避情感；不是表现个性，而是逃避个性”；“艺术的情感是非个人的”。① 诗人好象催化剂，他促使诗的材料变成诗，但并不把自己的主观情感加进去，象催化剂一样保持中性。在艾略特看来，“在艺术形式中表现情感的唯一方式就是找到‘客观关联物’(objective correlative)”。② 这里说的不是诗人个人的情感，而是普遍意义的情感，诗人要表现这些情感，就必须找到与这些情感密切相关的形象、情境、情节等等适当的媒介，一旦找到适当媒介并把它写在诗里，就能使读者立即感受到诗人要表现的情绪。“客观关联物”赋予情感以形式，诗人愈能把各种情感密集地表现在某种形象或文字里，诗也愈有价值。十七世纪玄学派诗人们那些令人意想不到、云谲波诡的奇喻(conceits)，很受艾略特的推崇赞赏，可见他重视的不是直接抒发个人情感的诗，而是以复杂甚至困难的形式表现复杂思想感情的诗。这种形式艰涩的诗逼得读者注意诗的文字本身，而不是透过作品去了解诗人的个性。所以艾略特说：“诚实的批评和敏感的鉴赏都不是指向诗人，而是指向诗”；“把兴趣从诗人转移到诗是值得赞许的，因为这有助于对真正的好诗或坏诗作出更公正的评价”。③ 艾略特认为诗本身就是活的，“有它自己的生命”。④ 与泰纳把诗比成化石对照起来，艾略特确实为文学批评打开了一条充满活力的新路。

二、文学的本体论

理查兹和艾略特肯定了文学是独立的艺术世界，使批评家的目光

① 艾略特(T.S. Eliot)，《传统与个人才能》(Tradition and Individual Talent)，见《圣林集》(The Sacred Wood)，伦敦一九三二年第三版，第58、59页。

② 艾略特，《哈姆莱特和他的问题》(Hamlet and His Problems)，见同上书第100页。

③ 艾略特，《传统与个人才能》，见《圣林集》第53、59页。

④ 艾略特，《圣林集》一九二八年版序，同上书第X页。

从作者转向作品，但他们都还谈到作品在读者心中引起的反应。美国的新批评家们则更进一步，在理论上把作品本文视为批评的出发点和归宿，认为文学研究的对象只应当是诗的“本体即诗的存在的现实”。① 这种把作品看成独立存在的实体的文学本体论，可以说就是新批评最根本的特点。

如果说文学是人类社会中一种信息传递的活动，那么它显然也有发送者、媒介和接受者这样三个基本环节，也就是作者、作品和读者。新批评家抓住作品这个中间环节，把它抽出来，斩断了它与作者和读者两头的联系。文萨特和比尔兹利提出的两种“迷误”，就是斩断这两头联系的利刃。

第一种是“意图迷误”(intentional fallacy),锋芒所向是实证主义或浪漫主义的文评。意大利批评家桑克梯斯(Francesco de Sanctis)早已说过：“作者意图中的世界和作品实现出来的世界，或者说作者的愿望和作者的实践，是有区分的”。② 新批评派进一步说，文学作品是自足的存在，既然作品不能体现作者意图，对作品的世界说来，作者的意图也就无足轻重。更重要的是，我们并不能依据作品是否符合作者意图来判断它的艺术价值。浅薄的作品也许更容易受作者控制，把他的意图表现得十分清楚，但伟大的艺术往往超出作者主观意图的范畴，好比疲弱的驽马任人驱策，奔腾的雄骏却很难驾御一样。象但丁和托尔斯泰这样的大作家，都有意要在作品里宣扬一套宗教或道德的哲学，然而他们的作品恰恰因为冲破意图的束缚而成为伟大丰富的艺术。

第二种是“感受迷误”(affective fallacy),锋芒所向是包括理查兹在内各种注意读者心理反应的理论。读者反应因人而异，以此为准来评价文学必然导致相对主义，漫无准绳。对于新批评家说来，无论意图迷误或感受迷误，其谬误之处都在于“使作为特殊评判对象的诗趋于消失”。③ 他们清除了作品以外的种种因素，正是为了把批评的注意

---

① 兰索姆，《诗：本体论札记》(Poetry: A Note in Ontology),见亚当斯编《自柏拉图以来的批评理论》，第871页。

② 德·桑克梯斯，《论但丁》，钱钟书译，见《西方文论选》下卷，第464页。

力全部集中到作品上。一部作品，用韦勒克的话来说，乃是“具有特殊本体状态的独特的认识客体”。④

对于这样一个具有本体状态的认识客体，新批评家们进一步作出了各种解释。兰索姆认为，“诗是具有**局部肌质**的**逻辑结构**”。⑤ 他所谓逻辑结构近于诗的概念内容，而局部肌质则是诗的具体形式，概念内容可以几句话概括，具体形式却难于尽述。诗作为艺术品，重要的不是其结构，而是其肌质。布鲁克斯则认为，诗就象活的生物，其结构和肌质融为一个有机整体，不容分割，“构成诗的本质那个真正的意义核心”是无法用散文的释义解说代替的。⑥ 也就是说，正象一个活人的肉体和精神不可分离一样，文学艺术作品的形式和内容也不可分离，脱离具体形式的内容就根本不是文学艺术。马克·肖莱尔把这个意思讲得很清楚：

现代批评已经证明，只谈内容就根本不是谈艺术，而是谈经验；只有当我们谈**完成了的**内容，即形式，即作为艺术品的艺术品时，我们才是作为批评家在说话。内容即经验与完成了的内容即艺术之间的差别，就在技巧。⑦

这段话关于艺术的内容和形式的意见颇有参考价值，尽管把经验和艺术的差别归结为技巧是过于狭隘了些。新批评的文学本体论确实注重艺术形式，所以在韦勒克与沃伦合著的《文学理论》一书中，凡从传记、历史、社会、心理或哲学等方面出发研究文学，都称为外在方法，只有讨论音韵、格律、文体、意象等形式因素，才是内在的研究。

---

③ 文萨特（W. K. Wimsatt）与比尔兹利（M. C. Beardsley），《感受迷误》（The Affective Fallacy），见《自柏拉图以来的批评理论》第 1022—1023 页。

④ 韦勒克（René Wellek）与沃伦（Austin Warren）合著《文学理论》（Theory of Literature），纽约一九七五年第三版，第 156 页。

⑤ 兰索姆，《纯思辨的批评》（Criticism as Pure Speculation），见《自柏拉图以来的批评理论》，第 886 页。

⑥ 布鲁克斯（Cleanth Brooks），《释义的邪说》（The Heresy of Paraphrase），同前引书第 1034 页。

⑦ 马克·肖莱尔（Mark Schorer），《作为发现的技巧》（Technique as Discovery），见《哈德逊评论》（Hudson Review）一九四八年第一期，第 67 页。

三、作品的诠释

新批评的实践是通过细读（close reading），对文学作品作详尽的分析和诠释。批评家好象用放大镜去读每一个字，文学词句的言外之意、暗示和联想等等，都逃不过他的眼睛。他不仅注意每个词的意义，而且善于发现词句之间的微妙联系，并在这种相互关联中确定单个词的含义。词语的选择和搭配、句型、语气以及比喻、意象的组织等等，都被他巧妙地联系起来，最终见出作品整体的形式。一部作品经过这样细致严格的剖析，如果显出各部分构成一个复杂而又统一的有机整体，那就证明是有价值的艺术品。

在新批评家的细读式分析中，有些概念和术语是常常使用的：如意义的含混(ambiguity)，如反讽(irony)、矛盾语(paradox)、张力(tension)等等。新批评家用这些概念强调诗的含义和肌质的复杂性，而他们的细读法也确实在诗的分析中，取得了最出色的成果。然而对于小说和戏剧的分析，新批评也能给人许多启发。例如，叙述观点与作品意义的关系，在小说的分析里就很有注意的必要。叙述者可以是小说的主人公，可以是书中人物之一，也可以是全知的作者，而这三种叙述观点展示出来的作品画面大不相同，所揭示的意义也会有差异。马克·吐温在《汤姆·索耶历险记》里采用比较简单的、传统的全知作者的观点，但在《哈克贝利·费恩历险记》里，他让哈克以自己独特的方式叙述他的“历险”。艾略特曾把这一叙述观点的改变说成这两部名著之间重要的质的差别。哈克是个十多岁的流浪儿，没有什么教养；他知道自己是流浪儿，承认自己没有教养，而且常常觉得那个有教养的文明社会是对的，自己做那些违背那个社会的道德和法律的事则是错的。帮助黑奴逃跑是犯法的事，哈克经过一番踌躇，决心帮助吉姆，这时他承认自己甘愿“下地狱”，甘愿堕落为不诚实的坏孩子。然而哈克的诚实善良、南方蓄奴社会的虚伪和不道德，正是在这种反讽的叙述方式中得到有力的表现。鲁迅的《狂人日记》也采用第一人称叙述者的观点，字面上全是狂人的疯话，但作品的含义却恰恰相反：这是一个头脑极清醒的人对一个病态疯狂的社会的观察、认识和谴责。如果变动

一下叙述观点，狂人周围的社会就会呈现出大不相同的面貌，这面貌也许会更“正常”，但作品的讽刺力量却很可能随之而减弱。在戏剧作品里，剧中人都从自己的观点出发叙述和评论周围环境或人物，形成各自的语调(tone)，这对于理解剧中人物和全剧的意义都能提供重要的依据。新批评的这类分析帮助读者大大加深了对文学作品的理解，也提高了读者的鉴赏能力，更重要的是它使人认识到：不仅需要了解文学作品说的是**什么**，而且需要明白它**怎样**说，而这两个方面的问题是密不可分的。在新批评派看来，内容和形式的二分法已经是陈旧过时的概念，文学是有具体形式的活的有机体，它避免抽象，尽量体现世界的“物性”(thinginess)，或者象兰索姆所强调的，它重新赋予被科学抽象化的世界以实体。

四、批评与评价

新批评在四、五十年代的英美极盛一时，到五十年代后期便开始逐渐衰落。从批评理论方面说来，形式主义的局限性是导致新批评衰落的重要原因。新批评的形式分析主要局限于抒情诗，尤其是十七世纪英国玄学派诗和以庞德、艾略特、叶芝等为代表的现代派诗。对于不大宜于修辞分析的别的诗和别的体裁，新批评家往往不屑一顾，或作出过低的评价。新批评的细读注重局部肌质的细节，有时显得过于琐屑；把批评局限于作品本文的理解，不能或不愿把文学与广阔的社会历史背景结合起来，更是形式主义最严重的局限。

把作品看成一个独立实体，甚至看成有生命的活物这种文学的有机论，最先在浪漫主义时代开始萌发，到新批评派那里便成为一个基本的观念。这种有机论使新批评家把作品孤立于作者和读者，也孤立于别的作品，因此既不能研究文学的创造和接受，也不能说明文学体裁的演变发展。这种对作品本体的片面强调一旦过了头，就几乎成为一种偶像崇拜，而六十年代以后更新的批评潮流正是在打破作品本体的局限、研究阅读和接受过程等方面，超越了新批评的理论，并且逐渐取代了它在文学研究中的优势。然而新批评并没有完全成为过去，正象不久前一位评论者所说，如果新批评已经死去，那么“它是象一

个威严而令人敬畏的父亲那样死去的”，[①]因为它给当代文评留下了一些被普遍接受的观念和零星的思想，那便是它的遗产。事实上，新批评作为文学研究的一种方法，至今在英美许多大学还有不小的影响。

新批评的形式主义局限性是显而易见的，可是对我们说来，从新批评得到一点启发，充实和丰富我们自己的文学批评，那才是更有建设意义的积极态度。中国古代的传统文评受儒家思想的影响，讲究诗言志，文以载道，把文学看成传道明理的工具，而不注重文学本身的价值。我们现在的文学批评仍然是谈思想内容多，谈艺术形式少，很少、也缺乏系统的方法去做细致的文学形式的分析。可是，离开文学形式的思想内容，可以是哲学、政治、伦理的内容，却不是文学艺术的内容，就象离开肉体的精神是抽象的精神一样。要了解文学作品的内容，就有必要从分析它的具体形式入手，而形式，正象上面所引肖莱尔的话所说，是“完成了的内容”，是抽象内容在生动具体的形式中的体现。所以，正如杨周翰先生在评价新批评的得失当中所说：“新批评派对我们的一个最重要的启示就是从形式到内容”。[②]我们反对形式主义局限于文字修辞的分析，但如果反对形式的分析本身，那就不仅不能超过形式主义，而且会永远找不到打开艺术宫殿大门的钥匙，永远徘徊在艺术王国之外。

---

① 弗兰克·伦屈齐亚(Frank Lentricchia),《在新批评之后》(After the New Criticism),芝加哥大学出版社一九八〇年版，前言第XIII页。

② 杨周翰，《新批评派的启示》，见北京大学《国外文学》一九八一年第一期，第9页。

何必吃惊

赵慧民

《读书》一九八三年第四期102页《买书琐谈》读后，稍觉不妥。

陈直先生所著《汉书新证》《史记新证》精装本固然是廉价了，但黄志和同志未曾想到，此两书皆有平装本，且价格、印数都更适合读者。请看：《史记新证》平装本，价0.68元，一九七九年印数二万六千册。《汉书新证》平装本，价1.52元，一九七九年三月第二版第一次印刷二万三千二百一十册，一九五九年此书第一版第一次印刷一千六百册。这样看来，如果精装本暂时未能销出而廉价，我们大可不“吃惊”了。